# El Mundo del espectáculo

Juan Carlos Legido





ENCICLOPEDIA



52

URUGUAYA

# El mundo del espectáculo

## Juan Carlos Legido




## Hoy, función

Detengámonos en la cartelera de algún diario de Montevideo. Media página de letra minúscula y apretada va señalando las columnas de teatros, cines, canales de televisión, programa de cine-arte y funciones de trasnoche. Es verdad que estamos en fin de semana o vísperas de fiesta. Es verdad que estamos en plena temporada. Que el calor y la despreocupación del verano aún no nos impulsa a las playas, a las caminatas por la rambla, a los paseos al aire libre. Pero aun así es estimulante leer el nombre de catorce o quince teatros en actividad —Circular, Club de Teatro, Del Centro, Del Círculo, De los Talleres, El Galpón sala 18, El Galpón sala Mercedes, etc.— representando obras de Strindberg, Rattigan, Federico García Lorca, Whiting, Lope de Vega, Donizetti, así como en otras oportunidades eran las de Pirandello, Brecht, Shakespeare, Musset, Osborne, Ionesco, Verdi o Menotti. Detengámosnos en las carteleras de los cines, agrupados por barrios. Centro, Cordón, Aguada, Pocitos... Son casi sesenta. Echemos ahora una mirada a los canales de televisión. Canal 4, canal 5, canal 10, canal 12 (por supuesto que tratándose de un periódico de Montevideo no figuran los canales del interior). Y a las funciones de los cineclubs. Y a las funciones de trasnoche. Pasemos ahora a la página de espectáculos de un día hábil. Un miércoles por ejemplo. Se ha reducido la columna de los teatros. Pero, en compensación, es posible encontrarse uno o dos conciertos de música de cámara, algún ciclo especial organizado por los cine-clubs, media docena de conferencias, el recital de algún solista o la presentación de un ballet experimental. Busquemos los programas radiales. En vano. No los encontramos a pesar de las veinticinco emisoras, solamente en la capital, con sus ondas casi constantemente en el aire.

El mundo del espectáculo. Aquí lo tenemos en la nutrida cartelera del periódico. Sirviendo de pretexto para decenas de miles de hombres y de mujeres que buscan evadirse, disfrutar de una hora de entretenimiento, saltear los carriles del trajinar diario. Seres ansiosos de construir una superestructura de ensueño que los libere de las calles por donde tienen fatalmente que pasar, de las tareas que están obligados a atender, del gris corrosivo de los días, los meses y los años idénticos a otros años, otros meses y otros días. Allí los tenemos, refugiándose en la intimidad de las butacas, protegidos por la penumbra de las salas. La pantalla los traslada al lejano oeste, a las islas de los mares del sur, al frente de batalla, a las profundidades del océano, a la acción, al heroismo, al romance que quisieran protagonizar. Y allí, otros con preocupaciones intelectuales más profundas, que han abandonado momentáneamente los libros para asistir a ese renovado laboratorio del teatro, para tomar parte en esa ceremonia que se repite desde los tiempos de Tespis. Y aquí, el matrimonio maduro, asomándose a una pequeña pantalla que proyecta una fría luz de plata en la sosegada oscuridad del living.

El mundo del espectáculo. Difícil escapar a su hechizo. Acaso imposible.

El mundo del espectáculo. Taquicardia de la ciudad. Carteleras, marquesinas, luces que se prenden y se apagan. Nuevas constelaciones en un firmamento artificial. Penumbras donde echar un ancla a las fatigas.



ESPECTACULOS — LA MAÑANA

No Tiene Cura

ESTRENOS PARA HOY Y MAÑANA

"INSACIABLE EN EL AMOR"

"REY LEAR"

LO MEJOR

Conciertos Para el Lunes

CALENDARIO

¡AUTENTICO! EL ASALTO CON FINES POLITICOS

La Banda Bonnot

CALIFORNIA

4ª FABULOSA SEMANA

CINE CENSA

WALT DISNEY

Fantasia

ES AUDAZ PERO PURA!

CAMOUR

HOY CINE COVENTRY

Carolina — TEATRO PARA NIÑOS

MUCHO MAS! AHORA EN EL CINE A TODO COLOR 4 PASOS en la LUNA

HOY CINE ARIEL

LA MEJOR TRASNOCHE PARA HOY

LA CIGARRA ESTA PROHIBIDA

ZULMA FAIAD

HOY TRASNOCHE 0.45

AMBASSADOR

CANTINFLAS

LA VUELTA AL MUNDO EN 80 DIAS

HOY PLAZA Y METRO

Richard Burton

Clint Eastwood

Donde Las Aguilas Se Atreven

METRO

TRASNOCHE

PLAZA

CLAUDIA CARDINALE

FRANK NERO

"el día de la lechuza"

HOY CINE ELISEO

HOY las mejores TRASNOCHES

TROCADERO

"CARGAMENTO DE LA MUERTE"

ARIEL

EMBOSCADA en la NOCHE

LANDO BUZZANCA

JAMES TONT OPERACION D.U.E.

REX

Insaciable en el Amor

cine REX

BEN HUR

LA MAS GRANDE EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA DE UNA EPOCA

EXITO

AMBASSADOR

LA MAS GRANDE NOVELA DE AMOR DE TODOS LOS TIEMPOS

Ana Karenina

RADIO CITY


ESPECTACULOS — LA MAÑANA

No Tiene Cura

ESTRENOS PARA HOY Y MAÑANA

"INSACIABLE EN EL AMOR"

"REY LEAR"

LO MEJOR

Conciertos Para el Lunes

CALENDARIO

¡AUTENTICO! EL ASALTO CON FINES POLITICOS

La Banda Bonnot

CALIFORNIA

4ª FABULOSA SEMANA

CINE CENSA

WALT DISNEY

Fantasia

ES AUDAZ PERO PURA!

CAMOUR

HOY CINE COVENTRY

Carolina — TEATRO PARA NIÑOS


Cartelera del día sábado

# El espectáculo en la sociedad de consumo

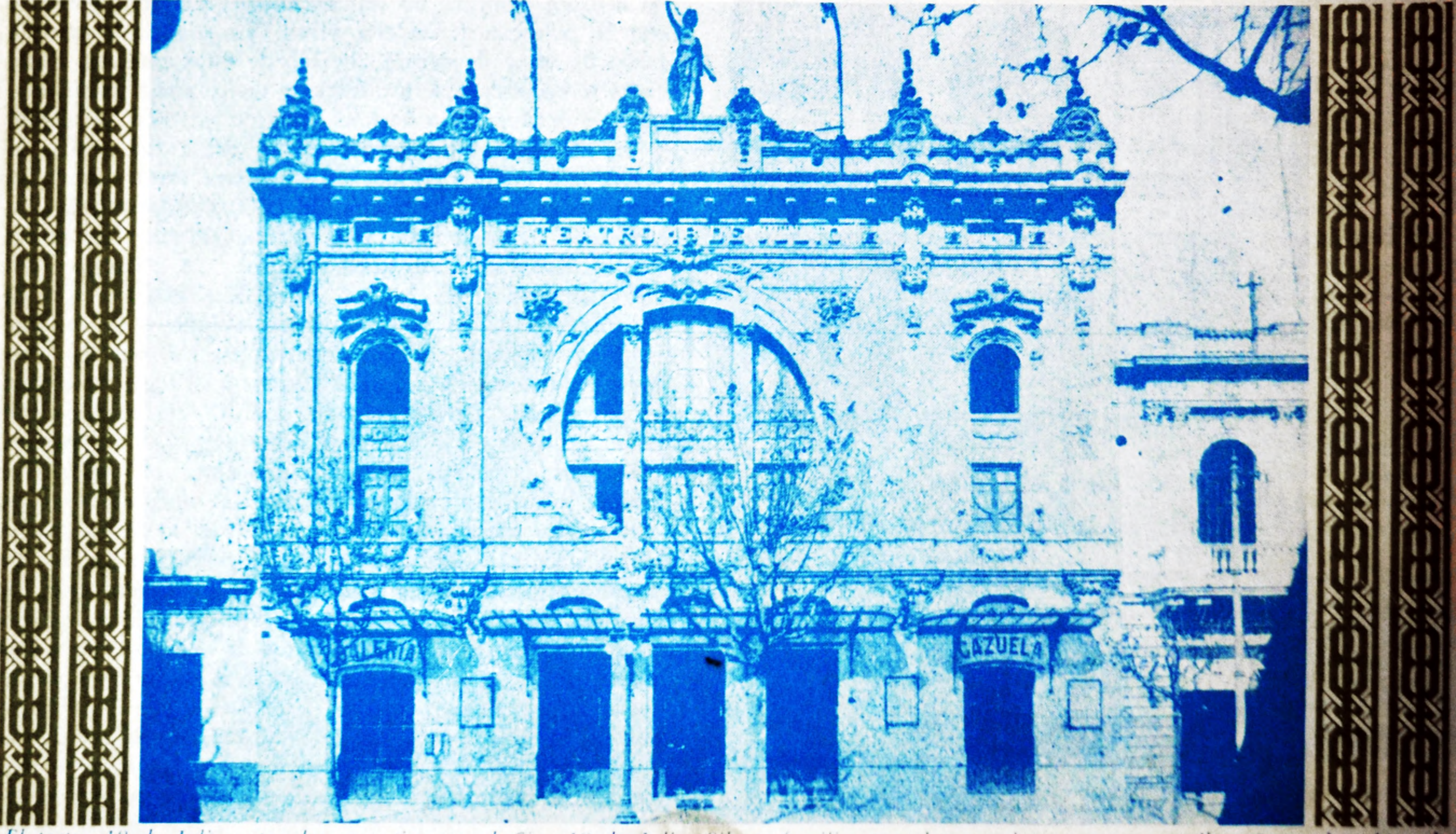
En la sociedad de consumo que nos toca vivir, el espectáculo se ha convertido en un hábito, en una necesidad, en un hipnótico, promovido tan artificialmente como los miles de productos fabricados y acumulados por los "artífices del derroche". Promovido de un modo tan artificial pero con mucho mayor despliegue. El cine, por ejemplo. Una de las industrias más poderosas, complejas y costosas del siglo XX, que necesita el consumo de millones de espectadores para poder subsistir. De ahí su necesidad vital de fabricar mitos, de montar la fachada de los héroes y las heroínas, de los amantes y sus bellas amadas, de los astros y de las estrellas que convivan en la imaginación de multitudes sin nombre y sin rostro. De ahí los tentáculos de su monstruoso aparato publicitario. Invento aparecido en grupas del siglo que se iba, vive con el nuevo siglo, al que tanto ha servido, su gigantismo, su expansión a escala universal, la hipertrofia característica de la edad del *great business*. En otro plano, la radiotelefonía y la televisión, hijos más jóvenes del siglo, arriesgan su destino en el área de la libre empresa, en un maridaje mucho más estrecho con la publicidad. De ella viven. En ella encuentran la razón de ser y de existir. Alejado de estos intereses materiales inmediatos y deformantes, el teatro sigue manteniendo su indestructible y antigua vocación artística. La técnica y los intereses subordinados de la publicidad apenas lo rozan, aun en el caso del más pedestre teatro comercial. Montevideo, con su población de 1.200.000 habitantes, provenientes en su mayor parte de una amplia clase media con aceptable nivel de instrucción, cercana a enormes núcleos urbanos como Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro, situada en el área del capitalismo y de la libre empresa, digitada en alarmante proporción por los intereses publicitarios y empresariales radicados por lo común en los Estados Unidos, víctima también del subdesarrollo en el capítulo de la industria del espectáculo (televisión, cine y radiotelefonía, aunque esta última en menor proporción) sufre el mismo proceso de otras ciudades en condiciones sociológicas análogas. Esto es, la mediatización sintomática y dirigida de estos tres poderosos medios de comunicación de masas por causa de su organización capitalista. Pero también exhibe ingredientes de su propia cosecha. En especial cuando se trata de aquellos rubros que no surgen por una necesidad artificial de consumo sino por legítimas apetencias artísticas y culturales. El caso de los teatros independientes, los cine-clubs y los ballets de cámara. Esta realidad, creadas en épocas relativamente modernas, ha cambiado la geografía montevideana del espectáculo. Y no olvidemos que nuestra capital agrupa apenas un poco menos que la mitad de la población de la república.

# El teatro

## Un poco de historia

Como disciplina artística, como actitud cultural, como acontecimiento que obliga a pensar y participar, como uno de los capítulos fundamentales de la historia del arte y de la literatura (que existía en el occidente cinco siglos antes de Cristo) seguimos considerando al teatro como el espectáculo más rico y fermentario. Porque desde épocas de Sófocles y de Esquilo, el teatro sigue siendo cultura *viva,* tanto es su aspecto exterior de representación escénica o, más bien, de rito escénico (que alguna vez fue poseedor de un sentido religioso) como por su esencia; esto es, su aspecto creador, literario, dramático. Una disciplina, un género literario que ha sido utilizado por Aristófanes, Terencio, Shakespeare, Calderón, Molière, Goldoni, Ibsen, Pirandello y Brecht significa uno de los logros más sublimes y conmovedores del espíritu humano. Por supuesto que también el teatro ha degenerado, especialmente desde el siglo pasado en que se puso a disposición de la facilidad, el mal gusto, la evasión, el capo cómico y la taquilla. Pero aun eso no bastó (ni basta) para tergiversar su antigua, noble estructura. El teatro no fue destruido a pesar de los ataques de la iglesia durante la temprana Edad Media, a pesar de la comercialización y del aburguesamiento del siglo pasado ni de las novedades técnicas que pretendieron oponérsele en el correr de esta centuria.

La historia del teatro en el Uruguay, aunque más apropiado sería decir la historia del teatro en Montevideo) no deja de ser aleccionadora. En 1917, siete años después que se extinguiera en Milán el más grande de nuestros dramaturgos realistas, Florencio Sánchez, el mismo año de la muerte de José Enrique Rodó y de Ernesto Herrera, aún existía un adecuado número de salas teatrales que justificaban la fama de nuestra capital como ciudad culta y de influencia europea. Sin embargo, poco tiempo después, los teatros comenzaban a desaparecer. Fue una verdadera *razzia.* El Politeama, en Colonia y Paraguay, del cual no quedó el menor rastro. El Catalunya, luego Albéniz, posteriormente Casa del Arte, que en 1937 terminó convirtiéndose en el cine Radio City. El Casino, después Teatro Artigas, ahora simplemente cine Artigas, en Andes y Colonia. El viejo Odeón, transformado desde hace lustros en un destartalado cine de películas pornográficas. El Nacional, hoy un garage en la calle Florida casi Soriano. El 18 de Julio, último teatro comercial en sucumbir al embate, transformado en un cine con el mismo nombre en épocas más recientes. Dejamos al margen el teatro Cibils, porque el incendio que lo devoró antes de 1917 no tuvo nada que ver con las causas que determinaron el cierre de las otras salas. De aquella época sobreviven el Urquiza, transformado desde comienzos de la década del 30 en Estudio Auditorio del Sodre; El Solís, que antes de que pasara a manos del Municipio había estado clausurado durante muchos años por reparaciones; la Sala Verdi, creada con la finalidad de servir al arte lírico y no al drama y el Stella D'Italia, que durante un largo período había sobrellevado la carga




*El teatro 18 de Julio antes de convertirse en el Cine 18 de Julio. Silueta familiar para las cazueleras, que en aquellos años nada sabían de Brecht, del teatro independiente ni de los "collages" escénicos.*

de convertirse en uno de los tantos cines de barrio. Los "biógrafos" se construían por todos lados. Los teatros cerraban las puertas. Y los que no las cerraban tenían que adaptarse a la nueva y avasallante modalidad a riesgo de perecer como empresas comerciales. La crisis del teatro había llegado a tal situación que en 1946 funcionaban en Montevideo, solamente las salas del Artigas y del 18 de Julio. Dos salas mantenidas a nivel de empresas (única posibilidad de la época) con temporadas artísticas flojas, casi inexistentes, a no ser las esporádicas visitas de compañías provenientes de Italia, Francia y España. Dos salas copadas por lo más comercial y chabacano del teatro de la calle Corrientes, cuyo "tono" lo exhibían las compañías de Paquito Bustos, José Ramírez o las revistas del Maipo. Compañías nacionales casi no existían, a no ser las formadas expresamente por gente del radioteatro para trasladar a escena algún éxito radial que poco tenía que ver con el arte o con el teatro. Los actores uruguayos que querían vivir de su profesión tenían que emigrar. Los autores por lo común estrenaban fuera del país. Buenos Aires nos alimentaba con su sobrante y Buenos Aires nos succionaba los mejores valores. Montevideo tenía la desventaja de existir a menos de doscientos kilómetros de una de las ciudades más grandes del mundo. Y desde el punto de vista del negocio teatral Buenos Aires era (y sigue siendo) una de las plazas más importantes. Montevideo reproducía el destino de la ciudad provinciana absorbida por la metrópoli. Parecía imposible eludir nuestra marca de segundones. Parecía imposible el despegue. Y sin embargo el milagro se produjo. Corría el año 1947.

## El mojón del 47

La crítica especializada y el autor de estas notas en el libro "El teatro uruguayo" (Tauro, Montevideo, 1968) señalan esta fecha como el comienzo de un período fecundo en realizaciones. El comienzo de la verdadera afirmación de nuestra escena. El fin de nuestra dependencia con el teatro de Buenos Aires. Confluyeron ese año dos hechos que el tiempo aquilataría en sus justos términos. El agrupamiento de los teatros independientes en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (Futi) y la creación de la Comedia Nacional. Aclaremos que con anterioridad funcionaban unos pocos teatros independientes (o vocacionales, como también se les solía llamar). Pero su gravitación en el mundo del espectáculo era casi nula. Y era comprensible. Meses de ensayo para una o dos representaciones en salas prestadas o alquiladas. Una publicidad casi inexistente. Un público remoto. No se enteraba sino un círculo de amigos o una élite que andaba a la pesca de acontecimientos exóticos. Los diarios apenas prestaban atención a aquel hecho insólito y exquisito, —una pieza teatral representada por aficionados— en medio de un fárrago de acontecimientos a escala mundial y nacional. Era la época de la guerra. El país salía a paso lento de los epígonos del golpe de estado de 1933. La postguerra irrumpía cargada de amenazas. En Japón habían caído dos bombas atómicas. Una de ellas había matado doscientas mil personas. Y aquí un grupo de jóvenes que se esforzaba por redondear algún




*Margarita Xirgú por Barradas. La actriz y directora catalana, responsable en gran medida del renacer de la escena uruguaya a partir de 1947.*

espectáculo teatral con las limitaciones que impone la carencia de directores, actores, técnicos, repertorio, orientación ideológica y público. De allí la casi completa orfandad de aquellos precursores durante los años en que a este tipo de carencias se unía la desinformación y el mal gusto de un público sistemáticamente echado a perder por el monopolio del teatro comercial porteño y el radioteatro local. El panorama que se vieron obligados a enfrentar los grupos anteriores a la federación de 1947: Teatro del Pueblo (creado diez años antes y hoy el único que sobrevive) Teatro Universitario, Tespis, Teatro Experimental, Teatro Polémico Popular. Con respecto a la creación de la Comedia Nacional resulta obvio señalar su gravitación cultural durante estos últimos veintidós años. Porque fue la Comedia Nacional por el mayor cartel de sus actores, por sus más vastas posibilidades económicas, por la subvención municipal que hizo posible la contratación de excelentes directores (en la época que no existían directores propios) y por la formación de sus propios cuadros surgidos de la Escuela Dramática dependiente de la Comisión de Teatros Municipales, que ha realizado la hazaña de establecer una corriente de público que se terminó por reconciliar con el teatro.

Pero estamos convencidos que estos dos hechos no fueron los únicos determinantes de este despegue cultural. Causas políticas gravitaron también de un modo indirecto. En la Argentina —país que siempre ha tenido que ver en el proceso de nuestra historia y aun de nuestra cultura— el régimen de Juan Domingo Perón, a lo largo de la primera mitad de la década del 50, impuso una política de

"cortina de hierro" entre ambos países. Paradójicamente, esta política no nos perjudicó. Al menos en lo que se refiere al teatro. Porque las condiciones de trabajo para el uruguayo, en ese país, se hicieron más difíciles y riesgosas. Eran años de tremendas pasiones y resquemores. Se prohibieron los viajes de ciudadanos argentinos a nuestro país. Sólo llegaban aquellos que disfrutaban de la protección oficial o los cientos de refugiados que cruzaban clandestinamente las vías de agua que hasta entonces sólo habían servido para unirnos. El aliciente de probar fortuna en Buenos Aires fue deteriorándose. Era preferible quedarse. Y entretanto las carteleras de Montevideo se despoblaban de la habitual cuota de compañías porteñas. El teatro había que hacerlo por nuestra propia cuenta. La barrera que el régimen de Perón impuso entre ambos países (y no entro a juzgar los aspectos buenos, malos o regulares que este régimen significó para su propio país) se tradujo en una toma de conciencia sobre nuestras posibilidades. Los tiempos también habían cambiado. La generación que sucedía a la del centenario salía a la liza con su lucidez crítica, con sus planteamientos revulsivos, con su profunda vivisección de la realidad nacional. La época de las Odas a la Patria, a los Campeones del Mundo o al Partido Colorado había llegado a su fin. El Uruguay fue dejando de ser la tibia Arcadia, la Suiza de América y otros slogans mentirosos que encubrían nuestras contradicciones ocultas; aquellas que nos escupirían a la cara en la edad de la democracia sin afeites, coja y tuerta, que significa el actual pachecoarequismo del Fondo Monetario Internacional. El Uruguay dejaba también de reflejarse en otros espejos para crear una cultura más consciente de sus raíces nacionales y latinoamericanas. La generación del 45 también tuvo que ver con esta toma de conciencia a través de sus realizadores, sus dramaturgos, sus críticos, muchos de los cuales, más que hombres de teatro, eran antes que nada intelectuales. La generación del 60 también llegó a tiempo para entrar en la palestra. El teatro y la cultura nacional están en plena lucha. Por otro lado, es interesante comprobar cómo mientras los hombres de la política tradicional que gobiernan hoy el país lo están desmantelando de sus modestas conquistas sociales y de sus sólidos logros democráticos, los hombres de la cultura se afirman en una tensión cultural y creadora pocas veces experimentada en toda nuestra historia. No nos cabe duda a quiénes corresponderá el futuro.

El milagro del teatro uruguayo, pues, no surgió como un hecho fortuito sino por una conjunción de trabajo, sacrificio, conciencia nacional y talento puestos al servicio de un espectáculo que en su momento fue quitado de la órbita de los mediocres, los capocómicos y los comerciantes para ponerlo en manos de los que en él veían una invalorable oportunidad de cultura y de arte.




*Un programa para la historia: la Comedia Nacional, en el marco del patricio teatro Solís, levantó por primera vez el telón sobre el escenario de una de las piezas más auténticamente uruguayas de nuestra dramaturgia.*



*El viejo "Galpón" de Mercedes y Roxlo. Su silueta representa la epopeya y el lirismo del movimiento independiente.*

*Auge del teatro independiente a finales de la década del 50: una escena de "Doña Rosita la soltera" de Lorca por Club de Teatro.*

## Los teatros independientes

Para comprender en cifras el alcance de este fenómeno señalaremos que desde 1937, en que surge Teatro del Pueblo, se ha creado alrededor de dieciséis elencos independientes, tan sólo en Montevideo (sin contar aquellos que tuvieron la existencia de un meteoro) ocho de los cuales poseen hoy sus salas propias. Salas que fueron construidas con exigüidad de medios materiales y enormes sacrificios. Tres de ellas (Teatro Libre, en 18 de julio y Minas; Taller de Teatro, en el viejo Centro de Protección de Choferes y el viejo Tinglado de Mercedes y Sierra) fueron incluso demolidas. Y la sala de Teatro del Pueblo, en Yaguarón casi Canelones, destruida por un incendio al poco tiempo de su inauguración.

El teatro independiente significa uno de los hechos más admirables y pintorescos de los últimos tiempos. Es conmovedor y estimulante pensar cómo aquellos jóvenes de finales de la década del 40 y principios del 50, sin experiencia, sin directores, sin técnicos, donde todo se dejaba a la improvisación, comenzando sus tímidas incursiones en textos de Casona, Puget o Laferrere, terminaran poco tiempo después montando espectáculos de la complejidad de "Así en la tierra como en el cielo", "Madre Coraje", "Los cuernos de Don Friolera", "La muerte de un viajante", "El círculo de tiza caucasiano", "Los hermanos Karamazov" o "Lorenzaccio". Y es todavía más sorprendente comprobar que en el correr de apenas pocos años se levantaran quince salas de actividad vocacional; salas, como hemos dicho, construidas con el trabajo de los propios integrantes que pintaban, clavaban y levantaban paredes entre espectáculo y espectáculo; ocho de las cuales parecería que se han instalado de un modo definitivo en la geografía de nuestra capital. El Galpón, en Mercedes y Carlos Roxlo. Club de Teatro, en el corazón de la Ciudad Vieja. Teatro Libre y Teatro Moderno fusionados en el subsuelo del Palacio Salvo. Teatro del Pueblo, que luego del incendio de su flamante sala tuvo fuerzas para habilitar, junto a Teatro Universitario, el viejo Victoria Hall. Teatro Circular en los bajos del Ateneo de Montevideo. La Máscara, en la sede del Ateneo Popular (donde en una época también había funcionado Teatro Libre) en Río Negro casi Maldonado. El nuevo Tinglado, en Colonia casi Pablo de María. Y esa sala que parece imposible imaginar surgiendo sin subvención oficial, con sus ochocientas butacas, en plena avenida 18 de Julio, la nueva sede de El Galpón. Corresponde también destacar, entre los más grandes esfuerzos del teatro independiente uruguayo, la carpa para cuatrocientos espectadores de la Futi, destruida por un incendio en 1966. Una carpa que fue el símbolo de su pujante orientación gremial. Porque —y esto es importante señalarlo— la Futi, además de ser la organización donde los elencos agrupados logran apoyo, ha sabido mantener una línea ideológica comprometida con los problemas de nuestro país y de nuestro tiempo. El teatro independiente uruguayo y su federación no han querido existir como un fenómeno aislado de la sociedad de la cual se nutren y a la cual sirven.

En otro orden de cosas debemos destacar otras salas, no afiliadas, que realizan hoy una labor profesional pero que fueron puestas en marcha con el aporte de elementos que provenían del teatro independiente. El caso del teatro Odeón, en Cerrito casi Florida. Una de las salas más vastas de la capital, que se mantuvo varias temporadas con la actuación del Teatro de la Ciudad de Montevideo dirigido



*La concreción más ambiciosa de la Federación de Teatros Independientes: la carpa para cuatrocientas localidades, destruida por un tornado en 1966.*



*Atahualpa del Cioppo. Aparte de director de algunos títulos inolvidables, un ideólogo y un orientador.*

por Antonio Larreta y hoy en manos de la SUA, donde gravitan varias figuras formadas en el vocacionalismo. O el caso del Zhitlovsky, en Durazno y Médanos, con la actividad casi ininterrumpida del Teatro Universal dirigido por un actor y director que provenía de varios elencos afiliados a Futi, Federico Wolff.

El proceso del teatro independiente hoy, 1969, se ha detenido. Lo cual no quiere decir que se haya detenido el proceso del teatro uruguayo. Público y crítica afinaron sus puntos de mira. Exigen hoy más que hace quince o veinte años. Parecería que el profesionalismo es la evolución natural y lógica de un teatro que ya no está en los balbuceos, en la aventura o la improvisación. Porque es un teatro que tiene mucho que ofrecer y por consiguiente mucho que exigir. Aclaremos que el profesionalismo todavía no es un proceso demasiado marcado. En nuestros días, aun realizan temporadas sin compensación material para sus integrantes elencos como El Galpón (en sus dos salas) Club de Teatro, La Máscara, El Tinglado, El Teatro Palacio Salvo, Teatro de los Talleres y todos los elencos del interior. Pero muchos directores y actores ya tientan formar sus compañías y realizar sus propias temporadas.

No vamos a intentar un inventario de los nombres que han sido responsables de este renacer de la escena uruguaya. Necesitaríamos hacer mención de todos aquellos que estuvieron blandiendo un martillo, pintando una pared, interpretando un pequeño papel, concurriendo a una reunión de directiva o a una asamblea, representando su elenco ante la Futi, organizando una colecta para las finanzas de su grupo. Todos merecerían aparecer en una historia detallada y completa de nuestro teatro. Pero por razones de espacio no tenemos más remedio que referirnos a aquellos que, por distintas causas, gravitaron en la trayectoria de sus propios elencos, les dieron su sello, muchos de los cuales trascendieron de sus núcleos iniciales. Tal la gravitación de Antonio Larreta, Atahualpa del Cioppo, Ruben Yáñez, Roberto Fontana, José Estruch, Juan José Brenta, Atilio J. Costa, Hugo Massa, Federico Wolff, Alfredo de la Peña, Ruben Castillo, Laura Escalante, Omar Grasso, César Campodónico, Ugo Ulive, Sergio Otermin, Mario Morgan, César Charlone Ortega, Jorge Sclavo, la extinta María E. Pons de Mendizábal como directores (sin desmedro de sus actuaciones de actores). Tampoco hacemos mención de aquellos que esporádicamente pudieron realizar alguna puesta en escena aceptable, acaso excepcional, pero que no han insistido en esta actividad —clave del quehacer teatral. Y decimos clave porque aparte del hecho artístico que toda dirección significa, también está investida de un ineludible sentido cultural, intelectual e ideológico.

También debemos referencias a tantos actores, actrices y técnicos que contribuyeron en el proceso de maduración de nuestro teatro. Juan Carlos Carrasco, Dadh Sfeir, Blas Braidot, Juan Gentile, Carmen Avila, Graciela Gelos, Nelly Goitiño, Beatriz Massons, Claudio Solari, Juan Ribeiro, Mario Branda, Leonor Alvarez Morteo, Ruben González Santurio, Alcalá, Eduardo Freda, Angelita Parodi, Vilanueva Cosse, Juan Manuel Tenuta, Júver Salcedo, Rodolfo Campochiaro, Adela Gleijer, Mary Greppy, Bruno Mussitelli, Víctor Ibáñez, Gustavo Castro, Armando Halty, Jorge Denevi, Susana Vázquez, Mary Vázquez, Nidia Telles, Adhemar Rubbo, Luis Berriel, Marta Castellanos, Sara Larocca, Rosita Baffico, Walter Reyno, Alma Ingiani, Susana Castro, Carlos Caravalho, Mario Galup, Marta Oreggia, Yamandú Solari. Y estamos seguros de haber olvidado a unos cuantos.

Es verdad que nuestro actor de teatro independiente no tiene cartel internacional. Que es prácticamente desconocido fuera de fronteras. Que con él no se realiza la gran parada publicitaria de otras latitudes. Mucho mayor mérito para ellos porque, de un modo casi unánime, han preferido trabajar en nuestro ambiente que tentar la aventura en mercados más amplios y promovidos.

Decíamos que el fenómeno del teatro independiente uruguayo parte de una aventura profundamente cultural y espiritual. El actor de nuestro medio, así como el dramaturgo y el técnico han comprendido que esa intensa aventura hay que vivirla hacia adentro, con ganas, hincando las raíces en nuestra realidad.

## La Comedia Nacional

Cuando la Comedia Nacional levanta por primera vez el telón sobre el escenario de "El León Ciego" de Ernesto Herrera, en octubre de 1947, el panorama teatral de Montevideo no podía ser más desalentador. Aparte del Estudio Auditorio del Sodre, cuya misión no estaba en servir el arte dramático sino a la música, tan sólo dos salas estaban abiertas a las apetencias teatrales de una ciudad que por aquel entonces agrupaba 800.000 habitantes. Cuando surge este elenco, a iniciativa de uno de los hombres más lúcidos del batllismo de la hora, Justino Zavala Muniz, que unía a su labor de político influyente su condición de dramaturgo y novelista, la población capitalina y por extensión el pueblo uruguayo rescató su sala más amplia, lujosa y patricia, la del Teatro Solís, que desde su inauguración en 1856 no había conocido los halagos de un público tan consecuente y numeroso. El núcleo primitivo de este equipo no era desconocido para un vasto sector de público. Muchos llegaban del radioteatro. Otros se habían fogueado como integrantes de los elencos que se ganaban la vida realizando giras por el interior. Otros habían hecho sus primeras armas como integrantes de grupos vocacionales. Del núcleo de "profesionales" anteriores al año de la creación de la Comedia Nacional recordamos a Alberto Candeau, Maruja Santullo, Héctor Cuore, Enrique Guarnero, Ramón Otero, Miguel Moya, Carmen Casnell, García Barca, Carlos Muñoz. Entre los formados en grupos no profesionales podemos citar a Concepción Zorrilla y Horacio Preve. En 1953 se incorporan los primeros egresados de la Escuela Municipal de Arte dramático: Juan Jones, Dumas Lerena, Walter Vidarte, Eduardo Prous, Estela Medina, Estela Castro, Nelly Antúnez, Nelly Mendizábal y la extinta Amen Siria, a los que se suman a lo largo de distintas promociones, Jorge Triador, Eduardo Schinca, María Elena Zuasti, Omar Giordano, Jaime Yavitz, Wagner Mautone, Telma Biral, Marina Sauchenco, Alberto Mena.

Por último, luego de algunos años en que Comedia Nacional y Teatro Independiente se miraban como competidores molestos, algunos elementos del vocacionalismo terminaron integrándose al elenco oficial. Es el caso de Rafael Salzano, Mary Greppy, Nelly Weissel, Oscar Pedemonte, Martínez Pasos, Ricardo Márquez, Claudio Solari.

Ruben Yáñez llegó a desempeñar el cargo de director artístico. Antonio Larreta realizó varias puestas en escena. También lo hicieron, aunque con menor frecuencia, Laura Escalante, José Estruch, Ugo Ulive, Atahualpa del Cioppo, Juan José Brenta.

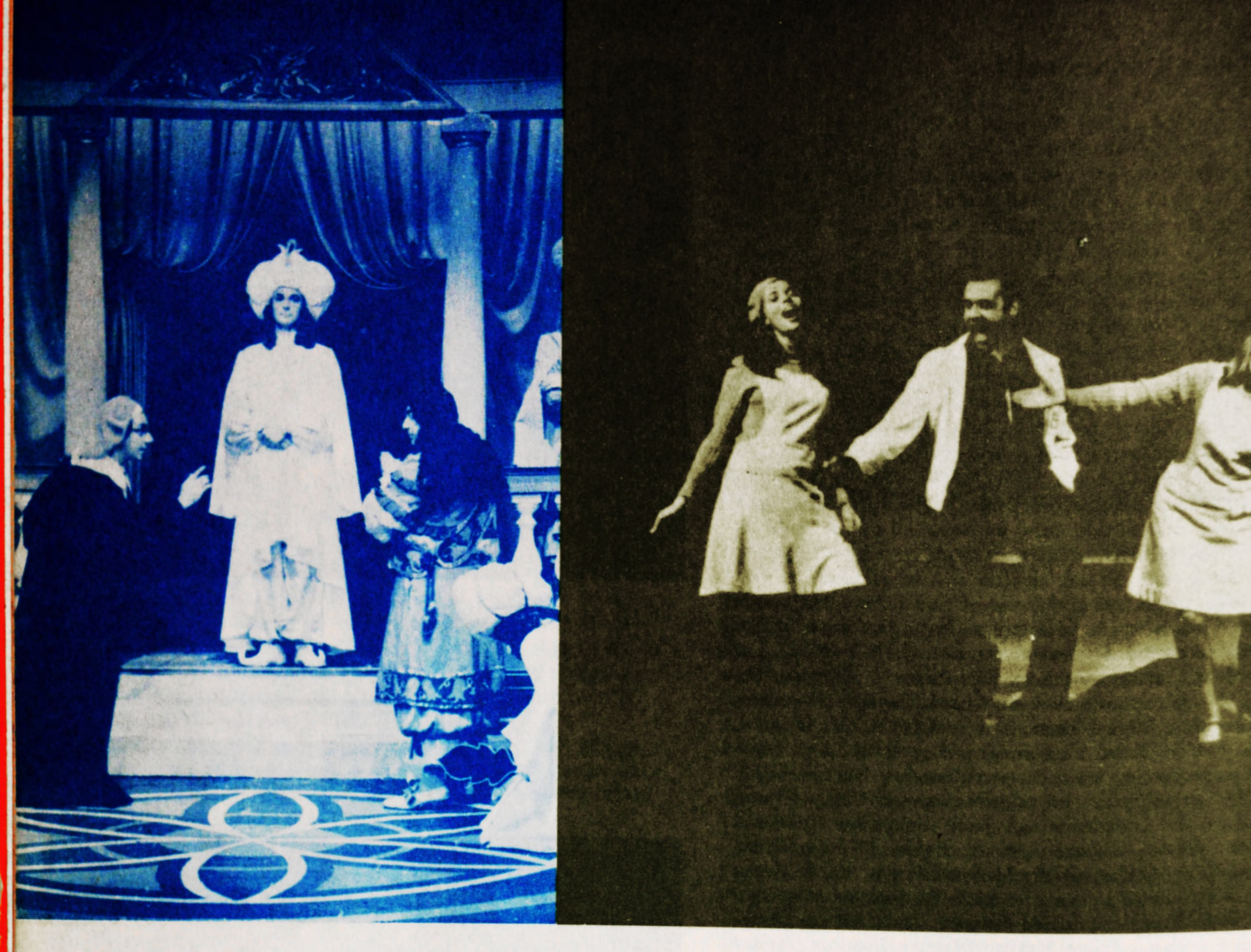
La Comisión Nacional cuidó que su andamiaje artístico y técnico estuviera al servicio de la cultura teatral y no de los vaivenes de la taquilla. De ahí sus temporadas de varios títulos, la renovación de la cartelera más allá de éxitos o fracasos, el repertorio universal clásico y moderno. Fue también en parte gracias a la Comedia Nacional que los autores locales tuvieron dónde estrenar, estimulando (aunque no con la amplitud que hubiera sido menester) una dramaturgia que, con algo que decir en épocas de José Podestá, Florencio Sánchez, Carlos María Pacheco y Ernesto Herrera, había caído en un pozo por imposibilidad de yerse representado.



*Tartufo. Uno de los éxitos más señalados de la Comedia Nacional. En la foto, Guarnero y Candeau, dos hombres de teatro en el cabal sentido del término.*



*María Estuardo. Un título ambicioso del elenco municipal en épocas más recientes. En la foto, Estela Medina.*



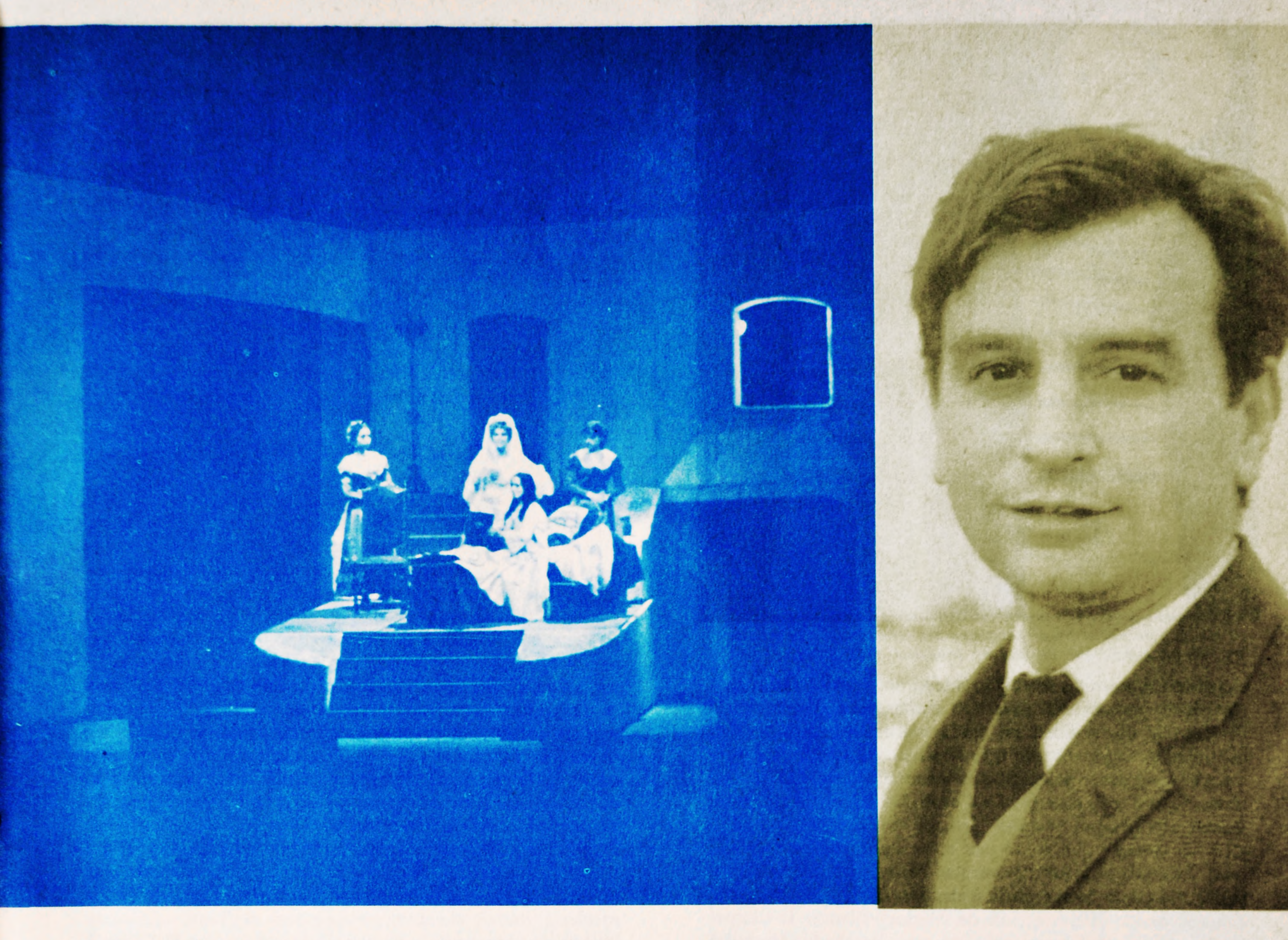
"El burgués gentilhombre" (I. T. El Galpón).

"Libertad Libertad". Una nueva manera de teatro, comprometida y anticonvencional, que se mantuvo más de un año en cartelera. (I. T. El Galpón, 1968).

Con respecto a los grandes títulos puestos en escena, una lista detallada ocuparía demasiado lugar. Son veintidós temporadas consecutivas, algunas excepcionales en calidad y cantidad. Recordamos, dejándonos llevar tan sólo por la memoria, éxitos artísticos y de público como "Tartufo", "El abanico", "La dama boba", "Noche de Reyes", "La Celestina", "El hombre, la bestia y la virtud", "Los gigantes de la montaña", "Viaje de un largo día hacia la noche", "La importancia de llamarse Ernesto", "Becket", "Galileo", "Voces de gesta", "Rinocerontes", "El precio".

En lo que tiene que ver con la dirección es necesario señalar, aunque no es ninguna novedad, que una parte amplia del progreso en los años de aprendizaje y afiatamiento fue responsabilidad de Margarita Xirgú y Orestes Caviglia. La presencia de la gran actriz catalana en el Uruguay, traída por los vaivenes de la tremenda guerra civil de su patria, no pudo ser más oportuna. Su enseñanza en la Escuela dramática del Sodre en las temporadas de 1942 y 1943, y desde 1947 en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en la propia Comedia Nacional como directora y actriz, fue definitiva e invalorable. Otro tanto podemos decir de Orestes Caviglia, instalado en esta orilla del Plata también por circunstancias políticas. La experiencia promovió directores surgidos de filas propias. Tal es el caso de Eduardo Schinca (que es el que ha trabajado con mayor asiduidad), de Alberto Candeau, de Enrique Guarnero, Concepción Zorrilla, María Elena Zuasti, Horacio Preve y Jaime Yavitz.

La Comedia Nacional, aun con las inevitables claudicaciones de toda empresa humana, es uno de los hechos más positivos de los últimos años. Mucho fue lo que realizó por la cultura teatral en sus temporadas montevideanas y en sus giras por el interior. Sus comienzos inseguros, que configuraron los descreimientos de los adivinos de males que siempre abundan, fueron seguidos por representaciones decorosas, por momento excepcionales. Con el crecimiento cultural y una mayor confianza de sus integrantes, y el estímulo de un público consecuente que ha sido rescatado para el teatro, la Comedia Nacional, en sus títulos menos logrados, posee, como equipo, el nivel más alto de la escena uruguaya.

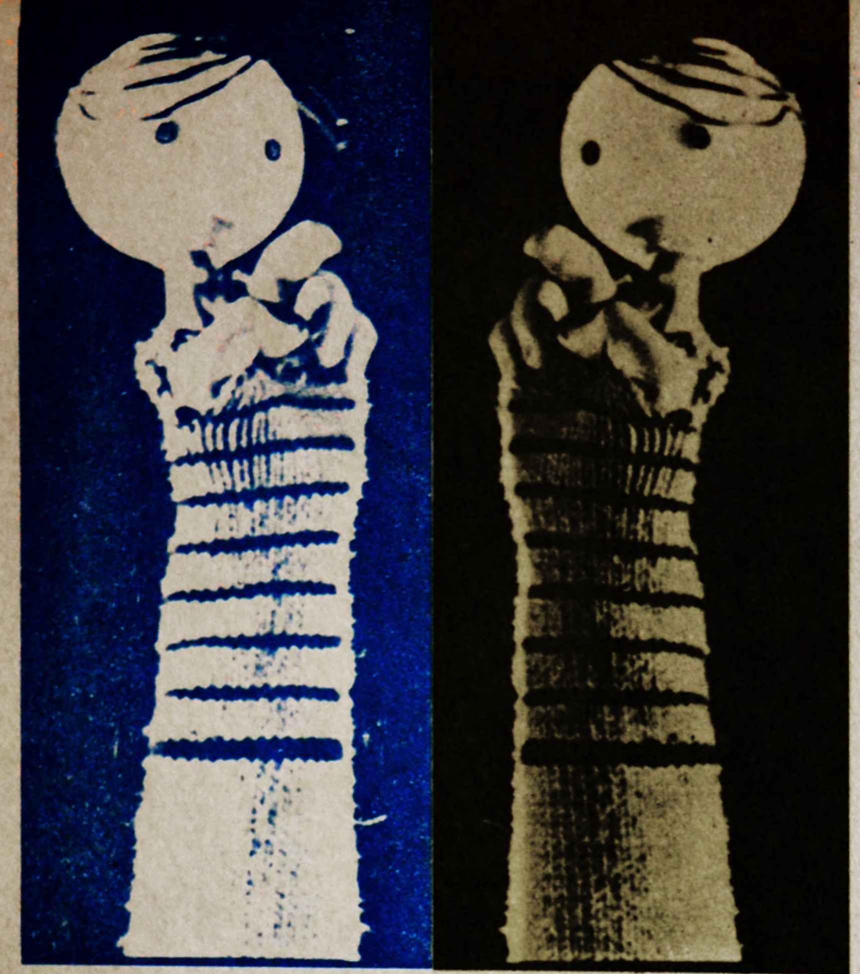


"La Dorotea" de Lope. Una experiencia profesional hecha con la pasión del teatro independiente. (T. C. M., 1968).

Antonio Larreta. Un hombre clave del teatro uruguayo contemporáneo.

## El teatro profesional

Paralelamente a la actuación de la Comedia Nacional y de los independientes surgieron, en el correr de este período, ciertos núcleos, cuya intención fue desarrollar una labor que se pudiera convertir en un medio de vida. La empresa se presentó más riesgosa que la de los independientes. Tuvo también menos éxito. Es comprensible. Se hace difícil mantener un alto nivel artístico que dé dividendos. El teatro, como aventura comercial, es riesgoso aun en ciudades con una tradición teatral más antigua y con mayor población que Montevideo. El "gran" teatro por lo común es subvencionado. Y en cuanto a títulos para minorías, experimentales o de vanguardia, caen dentro de las posibilidades líricas y arriesgadas de los elencos independientes. El teatro profesional, para mantenerse profesional y honesto, necesita la fórmula de una mínima calidad con una adecuada potabilidad. Fórmula difícil. Nuestro público es limitado. Aunque podamos hablar de un renacer de la escena uruguaya, de ninguna manera podemos estar satisfechos. El teatro aún no ha llegado a las masas o a los barrios. Tal vez haya faltado el sacrificio, el empuje y una política articulada y constante, a pesar de algunos intentos de teatro popular. Nuestro público sigue siendo de fin de semana, de vísperas de fiesta, de estreno. Se hace difícil mantener dos o tres meses un mismo título también en días hábiles. La historia de nuestros elencos profesionales es aleccionadora. Excepto la Comedia Nacional, subvencionada por el Municipio, solamente dos elencos, aunque con finalidad muy diferente, realizaron una actividad profesional continuada. Roberto Barry y el Teatro de la Ciudad de Montevideo. El éxito de público de Barry fue en cierto modo explicable. Un teatro para vastos sectores mediatizados, sin exigencias. Un teatro lleno de concesiones, con la atracción del capo cómico. La actualización del fenómeno ocurrido con Paquito Bustos diez o quince años antes. El reverso fue el Teatro de la Ciudad de Montevideo. Al lado de Antonio Larreta, en los comienzos figuraron Enrique Guarnero, Concepción Zorrilla y nombres prestigiosos surgidos de la propia Comedia Nacional y del teatro independiente. Dirección y capacidades histriónicas habilitaban a este elenco para empresas importantes y aun



*El teatro para niños. En el panorama del espectáculo montevideano, uno de los rubros que ha logrado progresos más notorios.*

riesgosas sobre el escenario Odeón, el teatro de mayor capacidad después del Solís. Sin embargo, el Teatro de la Ciudad de Montevideo no pudo mantener una actividad continuada. Otros elencos que también encararon la profesionalización, aun desarrollando una labor esporádica, terminaron por desaparecer. La Compañía de Artistas Profesionales Uruguayos (Capu), dirigida por el extinto Emilio Acevedo Solano, que contó con actores de cartel como Victoria Almeida, Aníbal Pardeiro y Nubel Espino. La Compañía Florencio Sánchez, dirigida por Carlos Muñoz. "Los Comediantes", con dirección de Manuel Blanco. Las experiencias de Café-Teatro realizado por Yamandú Marechal y Jorge Angel Arteaga. El excepcional Grupo 65 (aunque no podemos asegurar si su eclipse es definitivo o pasajero) con actores egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático (Roberto Jones, Sonia Repetto, Adriana Lagomarsino, Hugo Márquez, Alberto Mena), que realizó excelentes versiones de "La Celestina", "Burla por Burla", "Asia y el Lejano Oriente" y "El knack".

En la actualidad la única sala profesional que mantiene una labor ininterrumpida es el pequeño Teatro del Centro, en la Plaza Libertad, con la actuación del rubro Martínez Mieres - Márgara Willat. El Grupo de los Cinco (Fontana, Coitiño, Jones, Morgán y Massa) se encuentra empeñado en crear una corriente de público que llegue a la flamante y cómoda sala del Millington Drake, en San José y Médanos. En cuanto al remozado Stella d'Italia, es la única sala que se guía con criterio empresarial y se nutre, como hace veinte años, con lo más representativo del teatro profesional porteño (revista del Maipo, Sandrini, etc.). Pero hoy las épocas ya no están para que los provincianos montevideanos se encandilen con las luminarias de la calle Corrientes. El público montevideano sabe ahora lo que vale y lo que no vale en materia teatral, y el negocio se presenta menos brillante de lo que se creyó al principio. Aclaramos que no nos parece mal que exista un teatro comercial, siempre que exhiba un mínimo de decoro.

No todos los habitantes de una ciudad poseen cultura y buen gusto para apreciar un clásico o una pieza de vanguardia.

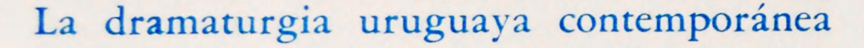
De cualquier manera, a pesar de sus éxitos parsimoniosos y de sus grandes dificultades, el profesionalismo parece ser el camino de la hora. La posibilidad de un medio de vida para tantas vocaciones encauzadas arriba del escenario. No creo en la imposición de un profesionalismo de empresa. Parecería que el teatro comercial no se impone en nuestro ambiente. Pero sí en forma cooperativa de actores surgidos incluso del propio teatro independiente. La mejor garantía para continuar haciendo buen teatro.

## El teatro para niños

No podemos dejar de señalar uno de los fenómenos más auspiciosos del mundo del espectáculo uruguayo. Una realidad que ha venido tomando mayor impulso a través de los años. El teatro para niños. Reducido, como es lógico, a las tardes del sábado y domingo, este tipo de representación ha servido para que algunos grupos pudieran enjugar sus déficits y hasta contabilizar alguna buena ganancia. También sirvió para dar lucimiento a muchos actores, mantenerlos en actividad prácticamente durante toda la temporada, servir de ensayo a las escuelas de arte dramático, y también como ejercicio de estilo y ocasión de estreno a los autores locales. Es sorprendente echar una mirada a la cartelera. El teatro para niños es más numeroso que el teatro para adultos. Tomemos, por ejemplo, el fin de semana comprendido entre el 27 y 28 de setiembre de 1969. Doce espectáculos dedicados exclusivamente a ese rubro. "El país del Trulalá" por un elenco municipal en el Teatro Solís. "La vaquita cuadrada" en el Tinglado. "A la ronda gironda", de Dervy Vilas, en el Teatro Circular. "Pfluft el fantasmita", de R. C. Machado, en El Galpón. "La Cenicienta", de Curotto y Tálice, en el Teatro del Círculo. "El mago de Oz" y "El soldadito de plomo" en el Millington Drake. "Rongo, el gato que quería ser niño", de Rey-Mazucheli, en el Teatro Palacio Salvo. "Andrea en el altillo de las maravillas", de Adela Gleijer, en el Odeón. "Paparruchas", de Julio Amábile, en el Teatro del Centro. "Chun Chun los ferrocarriles", de Alberto Paredes, por el Teatro del Pueblo. "Caperucita Roja" de R. Quinteiro, en el Nuevo Stella.

Y este panorama se repite todos los sábados y domingos de la temporada. Prácticamente la totalidad de los elencos independientes y profesionales realizan este tipo de espectáculo. Los niños que a ellos concurren, cuando crezcan, con toda seguridad no van a estar ajenos a la magia del teatro. No van a formarse de espaldas al teatro como las generaciones anteriores. Debemos comprobar además una buena proporción de autores uruguayos. Y un género donde se han realizado puestas en escena tan valiosas e imaginativas como en el teatro para adultos. Nuestros mejores directores no han desdeñado esta experiencia. No es casual que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, al conmemorar su vigésimo aniversario en 1967, haya constituido un premio especial para obras infantiles.





*Andrés Castillo.*



*Mauricio Rosencof.*

## La dramaturgia uruguaya contemporánea

Dada la finalidad de este trabajo, no corresponde sino una breve referencia a la dramaturgia nacional contemporánea. Equivocado o no, el mundo del espectáculo se ha nutrido de ella en forma harto modesta. Y es el mundo del espectáculo el que estamos tratando. Sin desmedro de que la historia de una dramaturgia no signifique el capítulo más importante en la historia de cualquier teatro.

Cae de su peso que el actual impulso de nuestros escenarios no deja de señalarse en los aspectos creadores. Durante los años de la crisis, extendida aproximadamente desde 1920 a 1947, el autor local casi desapareció de nuestros escenarios. Y desapareció porque no tenía dónde estrenar sus piezas. De ahí el fatal peregrinaje de nuestro comediógrafo a Buenos Aires. El caso de Angel Curotto y Orlando Aldama. Curotto, excepcional vocación de hombre de teatro, reconquistado para nuestro quehacer escénico desde hace años, estrenó en Buenos Aires un nutrido repertorio, muchas veces en colaboración con Carlos César Lenzi. Aldama logró los éxitos de público más excepcionales de todo el teatro de habla hispánica, produciendo piezas a la medida de Luis Sandrini. Fueron los hombres-clave de ese período. Por supuesto que para que ese teatro tuviera éxito debía funcionar de acuerdo a las coordenadas del teatro profesional porteño y más que un verdadero teatro o un teatro-arte, debía ser un teatro-entretenimiento, fácil y potable, con muy poco para la historia de la literatura y mucho para la crónica del teatro. Surgido de la oportunidad, del problema del momento, de la atracción de la figura estelar, tratando de atraer al gran público. Un teatro de ambiciones artísticas y literarias limitadas. No se podía exigir otra cosa a quienes tampoco se proponían otra cosa. Naturalmente, existió también el intento serio. José Pedro Bellán, y especialmente Justino Zavala Muniz, realizaron una obra encomiable y duradera. Y hubo algunos otros nombres que, por algún hallazgo, idea o planteamiento, si bien con grandes limitaciones expresivas, se integraron a la historia de nuestro teatro. Tal el caso de Francisco Imhof, Carlos M. Princivalle, Yamandú Rodríguez, Carlos Salvagno Campos y Arturo R. Despouey. Pero, a pesar de todo, sus estrenos eran intentos aislados de una dramaturgia que iba eclipsándose.

Las cosas han cambiado en el correr de estos últimos veinte años. Aunque todavía no puedo vaticinar si ha llegado la hora del autor nacional. Todavía parece que no. Aun existen elencos y un cierto sector de público impasibles frente a la dramaturgia local. Pero no es difícil vaticinar que cuando la actual generación de dramaturgos termine por aprender (porque aún está aprendiendo), se equivoque, corrija, eleve sus puntos de mira, experimente nuevas formas, y cuando surjan promociones con el camino más allanado, tal vez sea posible que nuestros autores no desplacen a las buenas obras del repertorio universal, pero sí a buena parte del excedente mediocre y circunstancial de otros países. Porque por inmaduras que puedan ser algunas obras locales, por lo menos deberán poseer una problemática más cercana. Resulta una perogrullada decir que el teatro es una arte complejo. Basta recordar la cantidad de novelistas o de ensayistas que se destacan frente a un solo dramaturgo. El teatro es literatura y algo más. Ese algo más es síntesis, aprovechamiento del tiempo y del espacio, adecuación escénica. El arte teatral no puede ser solamente intuitivo, como la poesía y aun la narrativa, sino una intuición fuertemente dosificada por lo intelectual. Idea hecha espectáculo y arte. A estas dificultades, con las que choca el autor uruguayo o de cualquier lugar, por el hecho de escribir teatro, se agregaba en nuestro país el tradicional descreimiento del público, de la crítica y aun de los propios elencos. Por supuesto que estas limitaciones fueron

superándose y que los más lúcidos e ideológicamente orientados de nuestra escena se dieron cuenta que era necesario incluir en los repertorios lo que en definitiva iba a ser historia viva, porque era creación, literatura teatral. De eso también se dio cuenta la crítica. Y el espectador, a medida que fue sintiendo mayor apetencia por lo que sucedía dentro de nuestras fronteras. Hoy, en 1969, las cosas, con respecto al autor nacional, siguen planteándose difíciles. Un público que exige mucho más que a comienzos del siglo, cuando estaba todo por hacer. Un arte complejo e ingrato que trasciende lo puramente literario. Una desigual competencia con los monstruos sagrados de la escena cuya fama empequeñece las modestas posibilidades de la dramaturgai nacional. La exigua concurrencia del público a sus piezas, con el invariable déficit a los empobrecidos elencos. Un realismo preponderante como forma de expresión, heredado de la breve tradición del teatro rioplatense, que pareció oportuno para el planteamiento del tema nacional, pero que ha sido puesto en tela de juicio por el empuje de formas nuevas y de vanguardia. Por todo esto, y por otras muchas cosas que no nos corresponde discutir en estas páginas, la dramaturgia es la cenicienta del teatro uruguayo contemporáneo.

Destaquemos algunos nombres de autores, seleccionados con un criterio cronológico de estrenos a partir de 1947, siempre que hayan mantenido una labor continuada, dejando de lado algunos intentos aislados, en muchos casos valiosos. Carlos Denis Molina (con obras estrenadas antes de 1947 y "El regreso de Ulises", "Orfeo", "Morir, tal vez soñar", "Un domingo extraordinario"), Armengol P. Font ("El inquilino imaginario", "El hombre y la sed"), Juan León Bengoa (obras anteriores a 1947, "La espada desnuda", "La patria en armas"), Antonio Larreta ("Una familia feliz", "La sonrisa", "Oficio de tinieblas", "Un enredo y un marqués"), Héctor Plaza Noblía ("El puente", "La clave perdida", "Los puros", "Los jugadores", "El cono de luz"), Andrés Castillo ("Llegada", "La Cantera", "Parrillada", "La bahía", "La noche", "Cinco goles", "La jaula", "No somos nada", "El negrito del pastoreo"), Jacobo Langsner ("El juego de Ifigenia", "Los artistas", "Los elegidos", "Esperando la carroza"), Elzear de Camilli, muerto en 1955 ("El sueño anclado", "Agua estancada", "El coronel salió de viaje"), Juan Carlos Patrón ("Procesado 1040", "Almendras amargas", "El pasajero", "Eran cinco hermanos"), Carlos Maggi ("La trastienda", "La biblioteca", "La noche de los angeles inciertos", "La gran viuda", "El pianista y el amor", "El patio de la torcaza"), Juan Carlos Legido ("La lámpara", "Dos en el tejado", "La piel de los otros", "Veraneo", "Los cuatro perros", "El tranvía"), Angel Rama ("La inundación", "Lucrecia", "Queridos amigos"), Luis Novas Terra ("MMQH", "Pan y circo", "Todos en París conocen", "La pequeña diferencia", "El jazmín azul", "Uruguayos campeones"), Enrique Guarnero ("Fidelio", "Club de divorciados", "El gordo de fin de año"), Hiber Conteris ("Enterrar a los muertos", "Del otro lado del telón", "El socavón", "El desvío", "Malcolm X"), Ruben Deugenio ("El ascenso", "Quiniela", "Dieciséis años y una noche", "La tregua", "Ana en blanco y negro"), Mauricio Rosencof ("Las ranas", "Pensión familiar", "Los caballos", "La calesita rebelde"), Hugo Bolón ("Ramon's Bar", "Water 2000", "Acuario", "Montevideo desde un satélite"), Rolando Speranza ("El último expediente", "La princesa Clarissa", "Pepita", "Toda una vida", "Viveza criolla", "Sobremesa"), Alberto Paredes ("Tan aburridos", "Eramos tan felices", "Por hacerla de mentira").

El repertorio, relativamente extenso (a pesar de que no están consignados todos los autores, ni obviamente todas las obras), es claro exponente del renacer de una dramaturgia, sin desmedro de las dificultades, incomprensiones y carencias que señalábamos al plantear un capítulo fundamental de la historia de nuestro teatro.

# El cine

## Consideraciones generales

En sus primeros años, los familiares "biógrafos" de nuestros padres y abuelos vivían y dejaban vivir. Pero poco tiempo bastaría para que con sus pantallas de luces flotantes y sus penumbras de un singular hechizo conquistaran y enloquecieran multitudes que sustituyeron las viejas salas dedicadas a Shakespeare e Ibsen, a Verdi y a Bretón, a Tchaikovsky y Lehar por otras (o aún por las mismas, metamorfoseadas), donde se practicaba el culto desaforado de Valentino, Perla White, Charles Chaplin y Max Linder, Tom Mix o Rin-Tin-Tin. En capítulos anteriores ya hicimos referencia al oscuro destino de aquella docena de salas teatrales de finales de la década del 10. Pero ya en la década del 20 —los años locos— y mucho más cuando se imponía el cine sonoro a comienzos del 30, este espectáculo arrasaba con todos los demás. La construcción de cines se convertía en el gran negocio. No sólo en el centro, sino también en los barrios (y aun los más humildes) y en los pueblos del interior (aun los más olvidados) se alzaban aquellas construcciones de fachadas blancas, simétricas y "aerodinámicas" —de acuerdo con la arquitectura de la época— cubiertas de carteles y de affiches que provocaban las más alocadas ilusiones y entusiasmos a toda una generación que soñaba con Hollywood. En el correr de algunos años, Montevideo llegaría a disponer de casi un centenar de salas. Casi toda una generación se formó de espaldas al teatro. Una generación de consumidores. Y también una generación de consumidores de élite, con una vasta erudición cinematográfica.

Hollywood, fábrica de sueños. El afortunado slogan de Ilya Ehrenburg recorrió el mundo. Pero mucho más lo hizo el peculiar encanto de este celuloide arrollado en tambores de lata. Lámpara de Aladino del siglo XX, proyectando su llama mágica sobre una pantalla que se convertía en universo. El problema, desde el punto de vista sociológico y psicológico, desborda el alcance de este trabajo. Por otro lado, ya ha sido analizado a fondo por infinidad de ensayistas y de críticos. Desde nuestro punto de vista debemos decir que si el teatro nos atrae porque se realiza con nuestro propio esfuerzo, si nos conquista por el aporte de cultura que significa tanto para el que lo realiza como para el que participa, no dejamos de experimentar ciertas

interrogantes frente a una industria —la industria cinematográfica— que, en su mayor proporción, significa la ley del mínimo esfuerzo, creando ejércitos de consumidores de la evasión, la mediatización y el olvido. Eso sin negar su irremisible magia, su presencia clave en el devenir de nuestro siglo, el nuevo capítulo que ha agregado a la historia del arte. Porque en una recapitulación de nuestro siglo prodigioso en artistas y renovadores, a los nombres de Proust, Kafka, Brecht, Pirandello, James Joyce, Kandinsky, Picasso, Giacometti, Niemeyer, Stravinsky y Bela Bartok, debemos agregar, entre otros, los de Sergio Eisenstein, Charles Chaplin y Federico Fellini.

Lo que ponemos en tela de juicio no es su contenido artístico. Ni su sentido revolucionario. Ya lo han dicho realizadores como Chris Marker, Joris Ivens y Jean-Luc Godard: "el cine no es una magia, es una técnica y una ciencia puesta al servicio de una técnica para ayudar al hombre a liberarse". Lo que se pone en tela de juicio es su natural estructura de gran industria (especialmente en aquellos países que gravitan sobre nuestros circuitos exhibidores) que, en la mayor parte de los productos que fabrica, nada o poco tiene que ver con el arte. Nuestro país significa un mercado más de la industria cinematográfica norteamericana, de la misma manera que significa un mercado más de su trusts y de sus monopolios. El cine no podía ser una excepción, por cuanto está colocado entre las primeras industrias de ese país, superindustrializado. Por supuesto que también el cine norteamericano ha sabido compensar su gigantesco armazón industrial-comercial-publicitario con una extraordinaria artesanía. Es también verdad que a veces ha producido verdaderas obras de arte. Y que también hemos recibido el aporte de otras cinematografías de nivel artístico más exigente, como la francesa, italiana, sueca, inglesa y de los países socialistas. Pero eso no soluciona el problema de fondo. Nuestro país es un eslabón en la cadena de intereses que pone en movimiento cualquier industria dentro de las leyes capitalistas; su principal preocupación por la ganancia. Y esa principal preocupación por la ganancia ha sido colocada, en el caso del cine, al servicio de la evasión, la facilidad, el escamoteo de los grandes problemas. Un arte moderno, complejo y atractivo convertido en pasatiempo. Una industria partícipe de todos los encantos de circo para dar oxígeno al hombre alienado y unidimensional de nuestra época.



*Fachada actual del "Ariel". Aunque muchos cines han desaparecido aun de nuestra avenida más populosa, todavía quedan unos cuantos donde revivir el mito.*

## Los cine-clubs

Pero también hay que destacar en nuestro país el esfuerzo de ciertas minorías para escapar al estado de cosas derivado de la exhibición comercial. Mucha gente, especialmente la juventud cultivada, hace años comprendió el innegable y pujante carácter de este arte-tipo de nuestra época, agrupándose en sociedades exhibidoras de films selectos. Los cine-clubs. Aparecidos ya en la década del 40, crecieron vertiginosamente hasta convertirse en un fenómeno particular no sólo en Montevideo, sino de todo el país. Los más importantes con sedes propias, miles de afiliados, publicaciones especializadas, biblioteca, departamento de filmación y exhibiciones diarias con el sistema de cine continuado. La obra del Cine Club de Montevideo y de Cine Universitario, es el mejor ejemplo de la manera culturalmente activa con que miles de aficionados no están obligados a pasar las horcas caudinas de la exhibición comercial. Y el ejemplo de estas dos instituciones pioneras se extendió en el interior. Esas ciudades y pueblos de nuestro interior, desprovistos de los estímulos de la cultura, donde por lo común sus edificios más salientes son el club de estancieros aburridos, que beben y juegan a las cartas y el banco. Estos pueblos asfixiados por el latifundio, la politiquería, la falta de industrias y la abulia, que han sido los impotentes testigos de cómo su único teatro se convirtió en garage o supermercado, monopolizados por los exhibidores comerciales que atiborran las carteleras con lo más ilevantable del cine argentino, mejicano y español. Y justamente es en estas maltratadas ciudades y pueblos del interior donde sólo el liceo y el cine-club rompen la conspiración del silencio. Cine-clubs como los de Paysandú y Rocha cuentan en la actualidad tantos socios como los más organizados de la capital.

¿A qué se debe esta excepcional exigencia de un vasto sector del público uruguayo? Tenemos que remontarnos a la década del 30, cuando la crítica de cine maduró rápidamente a instancias de un grupo de particular lucidez, erudición y buen gusto. El equipo de la revista Cine-Radio-Actualidad, cuyo tono fuera dado por R. Arturo Despouey, y enriquecido por otros integrantes de la misma redacción cuando se dispersaron por distintas publicaciones montevideanas: Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro y Hugo Rocha. Es asunto ya aceptado que la severa e informada crítica cinematográfica de nuestro país a su vez influyó para la formación de un público exigente y enterado, que por lo común canaliza sus inquietudes integrando los nutridos cine-clubs de todo el país.

## El cine revolucionario

El proceso de liberación, especialmente del tercer mundo, que cuenta ya con algunos capítulos inolvidables, como la lucha del pueblo vietnamita, la revolución cubana, la rebelión de los negros en los Estados Unidos, el doloroso despertar de los países africanos y la guerrilla latinoamericana ha coincidido con un cine capaz de documentarlo. Cine polémico, esclarecedor, combativo; cine - documento, cine - testimonio, cine cuya razón de existir es contra-informar para quebrar la conspiración de la desinformación y de la mentira aderezada por el imperialismo y sus acólitos, no puede concebirse nada más distinto al cine comercial. Porque sus realizadores pretenden manejar un arma de tremendo poder de convicción. La convicción de las imágenes y del sonido. Imágenes y sonido que, aun más que los libros y los periódicos, golpean con mayor fuerza y pueden llegar a distintos niveles de asimilación y cultura.

Justamente este tipo de cine se ha instalado en nuestras carteleras recibiendo el apoyo de un público cada vez más numeroso. Que no es el público de la evasión, el entretenimiento o el olvido. Es el público que quiere conocer, documentarse, esclarecerse; poseer el testimonio y la rabia que los haga más aptos para el combate. La iniciativa, que partió hace unos años de los festivales de "Marcha" (y una vez más anotamos la labor fermentaria y antiimperialista de esta extraordinaria publicación) se ha convertido hoy en una realidad casi cotidiana a través de sus funciones especiales y de trasnoche, sus ciclos en diversos cines, sus exhibiciones en el interior, en asociaciones y sindicatos, habiéndose formado el correspondiente cine - club (cine - club de "Marcha"). Un cine urgente y necesario para la hora que estamos viviendo. Un cine rotundo e insoslayable para un país que, como el nuestro, está entrando en su proceso de lucha en el mapa de la gran lucha latinoamericana. Tal vez el signo más concreto y auspicioso sea el éxito de público —aparte de su éxito artístico— de "La hora de los hornos" que se exhibe semana tras semana en sistema de cine continuado, habiendo reunido ya más espectadores que muchas publicitadas realizaciones comerciales. Todo un síntoma. El público uruguayo, especialmente la juventud, toma conciencia del sentido revolucionario del cine y de su incitante provocación al servicio de la liberación de los pueblos. La presencia del Ché sustituyendo los viejos y gastados mitos de los fabricantes de sueños.

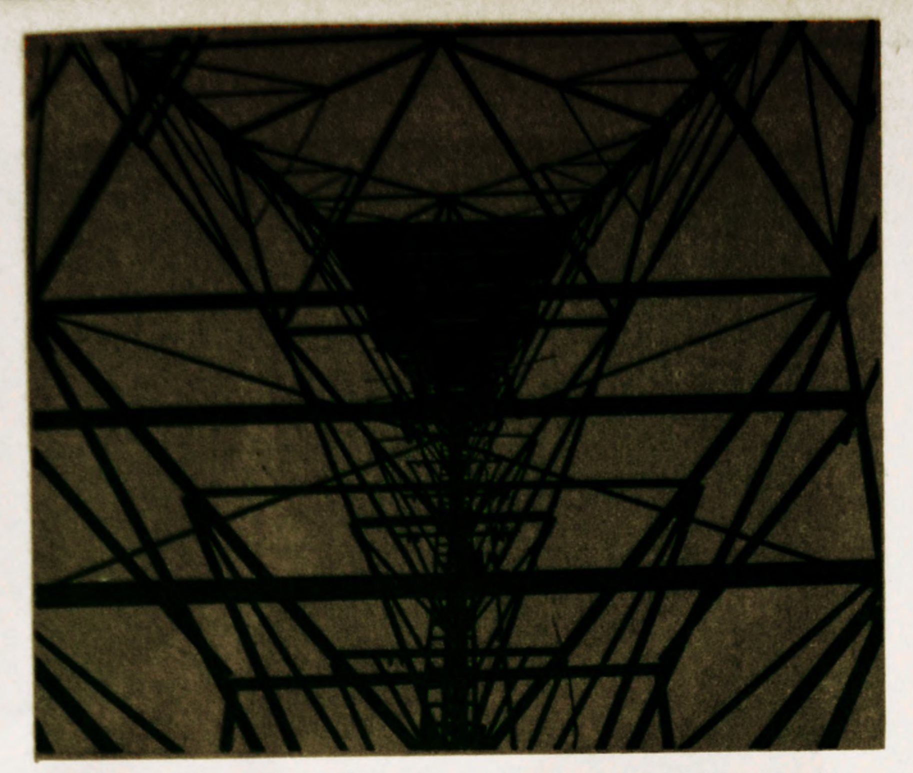
## El cine nacional

Paradójicamente esa erudición cinematográfica, esa profusión crítica, esos miles de espectadores agrupados en cine-clubs, de nada sirvieron para la creación de una industria cinematográfica propia. Por eso nos sigue pareciendo el fenómeno del teatro independiente mucho más positivo y fermentario que el de los cine-clubs, por cuanto uno ha formado actores, directores, técnicos y dramaturgos, mientras que el otro no ha creado, en cierto sentido, nada más que una élite de consumidores selectos. Por supuesto que esto tiene su explicación. Montar una industria cinematográfica, por modesta que sea, requiere capitales desorbitados, una compleja madeja de intereses y de competencias que la exigüidad del mercado consumidor parecería no estar en condiciones de absorber. Un posible camino sería la coproducción con cinematografías vecinas. La argentina, por ejemplo, cuyo mercado es de suficiente amplitud como para tentar el riesgo. Pero ya sabemos lo que es la realidad del cine argentino, aplastado por la mediocridad y por todos los aspectos negativos de una empresa encarada con delirante criterio comercial, sin una adecuada ley de cine que estimule a sus realizadores más lúcidos e inquietos. La endémica crisis del cine argentino revela de rebote la crisis de valores del mundo capitalista, especialmente en los países de modesto desarrollo, satélites del gran capitalismo norteamericano. Y una integración con cinematografías de otros países parece aun más lejana e irrealizable.

Sin embargo existen realizadores uruguayos que han dado muestras de dominar este lenguaje. Una "Breve historia del cine uruguayo" ha sido documentada por el crítico José Carlos Alvarez que habla incluso de un cine documental filmado ya en 1899. Y todavía es mucho más sorprendente comprobar que en 1919 surge el cine nacional de largo metraje: "Puños y nobleza" de Edmundo Figari (con el boxeador Angelito Rodríguez de protagonista) "Pervanche" de León Ibáñez Saavedra y "Almas en la Costa" también de Edmundo Figari. En 1928 Emilio Peruzzi realiza "Del Pingo al volante" y en 1929 surge un verdadero éxito comercial "El Pequeño héroe del arroyo de Oro" de Carlos Alonso. El cine sonoro, con sus tremendas complicaciones técnicas, obliga a que pasen algunos años para reincidir en la empresa. Con realizaciones sujetas a la improvisación. Donde, como dice José Carlos Alvarez, "se hacen películas sin saber qué decir ni cómo decir". Ese es el panorama en que se estrenan en 1936 "Dos destinos"; en 1938 "Vocación" de Jorge Errecart, "Soltero soy feliz" de Edmundo Bianchi y Juan Carlos Patrón y "Radio Candelario" de Henri Maurice; en 1947 "Los tres mosqueteros" de Jaime Pradés y "Así te deseo" de Belisario García Vilar, en 1948 "Esta tierra es mía" de Joaquín Martínez Arboleya; y en 1949 "Detective a contramano" de Adolfo Fabregat y "El ladrón de sueños" de Kurt Land. Es también ese año que se realiza el primer concurso cinematográfico de aficionados organizado por Cine-Club.

A partir de entonces existe una cinematografía de 16 milímetros que ha dado los mejores logros artísticos de nuestro postergado cine nacional. El realizador italiano Enrico Gras al radicarse en nuestro país, hace rendir buenos frutos. En 1949, en colaboración con Danilo Trelles, logra uno de los mejores títulos de nuestra cinematografía: "Pupila al viento". Y ya desde 1950 van surgiendo cineastas maduros para la realización de largos metrajes si una industria cinematográfica propia pudiera afirmarse en un país de escasas posibilidades materiales. Alberto Mántaras Rogé, Miguel Castro, Juan José Gascue, el extinto Enrique Amorim, Idelfonso Beceiro, Ugo Ulive, Oribe Irigoyen, Eugenio Hinz, Gutiérrez Fabré, Mario Handler, Alberto Miller, Ferruccio Musitelli. Surge incluso algún medio metraje memorable como "Elecciones" de Ulive y Handler.

Pero mientras el tiempo pasa y nuestra cinematografía parecería condenada a subsistir con interesantes realizaciones en pase reducido, vemos cómo, después de setenta años



en que el cine comenzó su aventura en nuestro país, todavía está esperando la oportunidad de algún largo metraje que trascienda fuera de fronteras para anunciar que el Uruguay cinematográficamente hablando, ocupa su lugar en el planeta.

## Realidad actual del cine

Sin embargo, aquel cine que en la década del 20 había irrumpido llevándose todo por delante, obligando a cerrar salas de teatro, sufrió el impacto del nuevo invento que llegaba con la ventaja de trasladar las imágenes hasta el mismo hogar. La televisión comenzó a causar estragos en otros países ya antes que en el nuestro. A principios de la década del 50 muchos estudios de Hollywood empezaron a cerrar las puertas. Sus lujosas mansiones y villas quedaban abandonadas. Los actores emigraban. Los realizadores inquietos hacían intentos de filmar en Europa. En el caso de Hollywood no era sólo el impacto de la televisión sino la pujante competencia de las cinematografías europeas destrabadas después de la guerra. Hollywood había perdido el monopolio de fábrica de sueños. Pero, aun con el empuje de las industrias de otros países, el cine había dejado de navegar en la cresta de la ola. Y el Uruguay ha experimentado como el que más. Hace muchos años que ya no se construyen cines. De aquel casi centenar de salas cinematográficas que ostentaba nuestra capital hasta hace unos diez años, sobreviven cincuenta y seis. Y no sólo se han cerrado cines de barrio. Nuestra propia "Vía blanca", la avenida 18 de Julio, ha sido testigo de la clausura de Los Angeles (en Plaza Independencia, a pocos metros de la avenida) del Colonial, Victory, Grand Splendid, Polvorín, Azul, Paris, Continental y Grand Palace (ahora, paradójicamente, convertido en teatro). Nueve cines clausurados en la calle principal de la ciudad. Y seguramente no ha de ser la lista definitiva. Porque los supermercados y las galerías comerciales —aparte de la televisión— suelen ahora producir mejores dividendos.

El cine, irrumpiendo en ancas de la técnica, ha recibido el impacto de la misma técnica. Por supuesto que no está herido de muerte. Pero es una buena lección para tomar en cuenta.

# La televisión

Aquí tenemos a la recién venida al mundo del espectáculo. Uno de los inventos más extraordinarios de este siglo pródigo en inventos. Uno de los determinantes más absolutos de un cambio cuantitativo en la mentalidad y costumbres del consumidor medio. Una de las palancas más poderosas para la extensión masiva de la cultura que sin embargo se ha convertido en una de las palancas más poderosas para su mediatización.

El tema rebasa los alcances de este trabajo porque la televisión, como ningún otro espectáculo, es más un tema de sociología y de técnica que de arte. Y sobre todo es un instrumento de tremendo valor propagandístico. Un forjador artificial de la opinión pública. Si hoy nos preguntamos con horror qué hubiera sucedido de poseer Hitler la bomba atómica, también nos preguntamos con horror a qué extremo aun más inadmisible de alienación hubieran podido llegar las masas alemanas si Goebbels hubiera sobrevivido al invento. La radiotelefonía, un instrumento relativamente nuevo en los años del nazismo, bastó para causar los estragos mentales que ya son un capítulo tremendo de la historia. Y la radio es un arma ingenua frente a la presencia invasora e impactante de la TV.

La televisión, en los medios capitalistas, amparada en el libreempresismo que sustentan justamente esas minorías poseedoras de capitales y de empresas, se ha convertido en el instrumento más dócil y adecuado para estimular artificialmente la necesidad de consumo, para mediatizar a las multitudes con su escapismo fácil, para obviar los problemas importantes, para informar de acuerdo a los lineamientos del sistema capitalista, "occidental y cristiano" y para llevar a una escala empequeñecida y sin mayor vuelo las pocas realizaciones de contenido artístico pasibles de encarar (esto es, cuando el teatro se convierte en teleteatro o cuando el cine tiene que adecuarse a una pantalla chica y es interrumpida cada pocos minutos por las tandas comerciales).

Los dueños de estas poderosas empresas, que no son tontos, han sabido utilizar para sus intereses un medio que entra en la intimidad de los hogares, se instala en el living, convive con todos los habitantes de la casa y hasta entra a los dormitorios para participar de la vida secreta de la pareja. El sueño de Orwell en su libro "1984" se hace realidad. Sólo falta el ojo del amo que nos vigile desde todos los ángulos de la casa.

Se necesita una fuerte dosis de personalidad y cultura para escapar a este estado de cosas. Es verdad que el ama de casa ya no se siente sola. Las imágenes amigas rondan a toda hora por sus dominios domésticos. Pero lo hipotético es que piense con cabeza propia. Las noticias del informativista serán su visión del país y del mundo. Los dimes y diretes de su teleteatro se incorporarán a su léxico. Los amores desgraciados de la pobre sirvientita serán los suyos. Y, por supuesto, en sus excursiones de compra, su anunciador o anunciadora o simplemente los *slides* publicitarios le harán elegir de antemano. Por eso decíamos que los

dueños de estos medios no tienen nada de tontos. Saben que pueden disponer de la mentalidad media de todo un país.

En el caso de nuestra república el problema se hace aún más complicado, como corresponde a toda zona subdesarrollada. Porque el gigantismo millonario de la empresa obliga a que la programación dependa en gran parte de otros centros más poderosos. Nuestra televisión es en cierta medida subsidiaria de Buenos Aires, que a su vez lo es de los Estados Unidos. De Buenos Aires nos llegan los videotapes con el inefable y facilongo teleteatro que desplaza el trabajo de actores y autores nacionales, De Estados Unidos llegan las seriales del crimen, la violencia y los super-héroes, sonorizadas con exóticas voces del Pacífico y del Caribe. Nada que tenga que ver con nuestros verdaderos intereses. Nuestra plaza es demasiado exigua para intentar competir con lo que hacen otros a escala continental y mundial, que a su vez realizan pingües negocios con la exportación de sus productos prefabricados, produciendo en el país otra sangría de divisas.

Claro que de vez en cuando hay compensaciones. Programas de tipo cultural, promoción de mesas redondas, reportajes, la exhibición de algún film valioso o el increíble descenso del hombre en la luna. Pero una mirada a la cartelera semanal de los tres canales montevideanos afiliados a ANDEBU (y, por supuesto, el panorama de la televisión del interior es mucho más indigente) nos explica mejor que nada cuál es la melancólica realidad. Y en cuanto al canal oficial, que debería estar en condiciones de compensar estas carencias con una generosa política de cultura y de selección (ya que como canal del Estado no tiene porqué estar sujeto a ganancia) navega entre penurias económicas que imposibilitan su despegue, descuidado por el propio Estado y asfixiado por los poderosos intereses particulares que se le cruzan en el camino.

Sin embargo, a pesar de estas consideraciones pesimistas, de ninguna manera desconocemos la importancia de la televisión como medio cultural y educativo. Y aun de diversión y entretenimiento. Pensemos lo que podría llegar a ser este invento cuando sus intereses correspondieran con los intereses del pueblo. Sus legítimos intereses y no los impuestos con criterio empresarial y capitalista. La aventura cultural y no la facilidad y la chabacanería. Cursos completos para los que no pueden asistir a escuelas, liceos, facultades, institutos técnicos o de enseñanza. Exhibiciones de lo más selecto del arte cinematográfico. Problemas tratados a fondo. Exposiciones de artes plásticas. Reportajes científicos. Información objetiva. Retrasmisiones directas de teatros, Salas de conciertos, conservatorios. Ausencia de publicidad. El mundo de la cultura, del arte, de la ciencia y del espectáculo instalado en el medio doméstico.

Pero un cambio cualitativo de tales proporciones sólo sería posible con un cambio radical de estructuras. Que los medios de comunicación masiva estuvieran en manos de los verdaderos intereses del pueblo. Y no a merced de los intereses particulares. Porque hasta ahora no nos hemos enterado que un tal sistema haya antepuesto lo que es su verdadera razón de ser y de existir, la ganancia, a los intereses de la legítima cultura, que es siempre amplia y desinteresada.



*Teresa Trujillo en "Embrión". La nueva danza a través de varios grupos. entra a participar de un mundo en transformación.*

## La música, el ballet

Este rubro del espectáculo tradicionalmente ha quedado en manos del Estado. Es comprensible. Una orquesta sinfónica, con sus decenas de ejecutantes, es una empresa costosa y paciente. La formación de un músico exige años de aprendizaje y de conservatorio. Lo mismo sucede con un cantante lírico o una bailarina de ballet. Música sinfónica, ópera, ballet, son manifestaciones artísticas de técnica difícil, de dedicación exclusiva, que sólo el Estado puede financiar. Por algo las grandes orquestas son subvencionadas. Y si también es cierto que poderosas corporaciones privadas, como en los Estados Unidos, puedan financiar y poner en movimiento empresas técnicamente tan difíciles y económicamente tan riesgosas, por lo común es el Estado el que cobija estas manifestaciones donde los intereses materiales tienen poco que ver y donde entra en juego el prestigio nacional. Son también los Estados y los municipios los poseedores de las salas adecuadas donde ponen en escenas estos espectáculos a escala mayor. Salas que en gran



proporción fueron construidas en el siglo pasado, cuando el auge de la ópera, y que hoy sigue siendo el orgullo de tantas ciudades. Recordemos la Opera de París, La Scalla de Milán La Fenice de Venecia, el Staats-oper de Viena, el Bolshoi de Moscú o el Colón de Buenos Aires. Complejas y poderosas corporaciones artísticas que han erigido edificios apropiados a sus fines. Verdaderas catedrales de la música.

También nuestra ciudad tuvo (y tiene) su "coliseo", un edificio que es casi imposible imaginar en el Montevideo minúsculo y a trasmano de 1856, fecha de su inauguración. Durante décadas, el Teatro Solís, este extraordinario edificio de líneas neoclásicas (como era de rigor en ese tipo de construcciones) alternó las temporadas líricas y las dramáticas. No es casual que su telón se haya levantado por primera vez sobre el escenario de una ópera de Verdi. Pero cuando se inaugura su instalación eléctrica, treinta años después, el telón se levanta sobre la presencia de una de las más grandes actrices de todos los tiempos, Sarah Bernhardt. Hemos anotado que desde 1947, en que se suceden las temporadas de la Comedia Nacional, el Solís se ha convertido exclusivamente en un teatro "de prosa".

Tal vez hubiera sido más lógico que, de acuerdo a la anchura de su escenario, capacidad, suntuosidad y tradición, el Teatro Solís sirviera para las actividades musicales, líricas y de ballet, a quienes cabe siempre un decorado más imponente.

En su lugar, el viejo teatro Urquiza, convertido en Estudio Auditorio del SODRE, desmañado en su aspecto exterior y de menor capacidad, ha servido para centrar la actividad de este complejo Instituto. La temporada sinfónica mezclada con la de Cine-Arte. La temporada de ópera codeándose con la de ballet. Una actividad agotadora marcada por el signo de la fugacidad y lo acumulativo. Si este fuera un país donde se diera la importancia que debe darse a este tipo de eventos, si la cultura fuera una de las metas de nuestros gobernantes, si en vez de ser presidentes y miembros de directivas y cuadros de fútbol dedicaran ese tiempo a realizaciones de más vasto alcance, y no retacearan sus presupuestos para lo que debe ser el verdadero patrimonio del pueblo (qué se puede esperar de un Estado que en 1969 le debe a la enseñanza 5.500 millones de pesos) con toda seguridad el SODRE, o cualquier organismo con funciones parecidas, podría contar con una sala exclusivamente para conciertos y otra para ópera y ballet. Y las programaciones en estos rubros podrían extenderse durante todo el año. De ahí que estemos obligados a disfrutar de música sinfónica de mayo a agosto, que las temporadas de ópera se aglutinen con varios títulos en pocas semanas y que el cuerpo de ballet aparezca a finales de temporada después de ensayar durante todo el año.

Con todo, es de justicia reconocer la obra cultural que ha realizado el SODRE desde hace cuarenta años. Creo que hasta hoy no ha sido estudiado ni comentado con suficiente amplitud, más allá de la política y de la burocracia, la trayectoria de este formidable instituto que centraliza radio, televisión, una orquesta sinfónica, un cuerpo de ballet y de cantantes líricos, un coro, una cinemateca y la discoteca más importante del país. Gracias a ella, a través de la Radio Oficial, la cultura musical de nuestra población mejoró notablemente.

En la actualidad, la galopante crisis que padecemos ha repercutido en su política de contrataciones. Con la moneda devaluada en cadena se hace imposible la presencia de grandes directores, solistas, cantantes o coreógrafos que no sólo son necesarios como figuras de atracción sino como elementos invalorables para transmitir enseñanzas.

Pero como no todo lo tenemos que pedir al Estado (sobre todo cuando sabemos hasta qué punto autolimita su política cultural un Estado con las características del nuestro) hemos comprobado, en el transcurrir de estos últimos años, un proceso peculiar que revela, como en el caso de los teatros independientes, el boom editorial, la preocupación por nuestra propia literatura y la de Iberoamérica o el auge de la canción folklórica, los signos inequívocos de una maduración cultural y de una necesidad de realizaciones propias. La música y el ballet no son ajenos a este proceso. No son intervenciones al azar las amplias temporadas del cuarteto Montevideo, la actividad de Juventudes Musicales del Uruguay, los recitales organizados por Amigos de la Música, los conciertos de música de cámara y la creación de la Orquesta filarmónica de Montevideo (sin contar la actividad regular, desde hace muchos años, de la Orquesta Municipal). Para un aficionado a la música, la semana de Montevideo le ofrece un rico calendario.

El fenómeno del ballet es también digno de señalarse. La aparición del "ballet de cámara" (los grupos de Elsa Vallarino, Hebe Rosa, Teresa Trujillo, Domingo Vera, Ema Haberli, Cristina Gigirey, Marisol Ferrari, Eduardo López) que en cierto sentido nos recuerda el fenómeno de la creación de teatros independientes a principios de la década del 50. Casi todos marcados por el signo de la renovación, la protesta, el compromiso, la ruptura del academismo y de la tradición.

Me parece obvio declarar que no creo que haya que romper con el academismo y la tradición. Pero lo que me parece saludable es que coexistan unos y otros. Un ballet oficial que baile "Sílfides" o "El lago de los cisnes" y un ballet experimental que interprete un discurso del Che, un poema de Vallejo o una canción de Violeta Parra.

Y también, como cuando señalábamos el fenómeno del teatro independiente, consideramos estas experiencias saludables, positivas y valientes. Que cuando las cosas no estén, las hagamos. Con sus posibles errores y limitaciones. Pero que las hagamos. Signos que revelan la madurez de estos nuevos tiempos en que nuestra juventud quiere ser protagonista y no consumidora. El Uruguay, Arcadia feliz, Suiza de América, etc. ha muerto de muerte violenta para dar lugar a un país en crisis, desgarrado pero fermentario. Nos recuerda aquellas palabras de Fausto: "El hombre yerra mientras busca su fin". Y es preferible errar buscando el propio destino, la propia afirmación, que sentarse en la butaca esperando que todo nos lo sirvan aderezado. El mundo del espectáculo no tiene porqué permanecer al margen de un mundo que está entrando en la etapa del cambio y de la contestación.

# HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA



## El próximo martes aparece

## Enciclopedia No. 53

## Las clases sociales en el Uruguay actual

**Un país como el Uruguay, hasta hace bien poco tiempo caracterizado por el bienestar y la armonía sociales, por una pronunciada movilidad ascendente y por la ausencia de tensiones y conflictos graves, necesita de estudios como éste, del Dr. Alfredo M. Errandonea, para comenzar a entender por qué se ha ido perdiendo aquella armonía, cómo se han bloqueado los canales de ascenso social y dónde están las razones de los conflictos y tensiones actuales.**

## Cuaderno No. 53

## La joven narrativa

**Bajo este título se ofrece una muestra - no una antología - de la literatura breve que a lo largo de la última década se acerca, pausada o vertiginosamente, a la madurez artística, a la vez que establece sus simpatías y diferencias respecto a las promociones anteriores, e indica así los rumbos de renovación en que va a consistir su aporte a la historia literaria.**



Ya están en venta las tapas de los tomos 1, 2, 3 y 4 para que Ud. mismo encuaderne su colección de Enciclopedia Uruguaya. Solicítelas a su proveedor habitual.

**EJEMPLAR DE COLECCION**




Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis C. Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparado en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Octubre de 1969. 